

Les tombeaux de Pedro et Inês: la memoire sacralisée d'un amour clandestin

Francisco P. Macedo e Maria José Goulão
(Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto)

MACEDO, Francisco P; GOULÃO, Maria José – *Les tombeaux de Pedro et Inês: la memoire sacralisée d'un amour clandestin*. In: "Memory & Oblivion of the XXIXth International Congress of the History of Art. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1999. p. 491-498.

Les amours tragiques du roi D. Pedro I du Portugal et de sa maîtresse D. Inês de Castro, dont la littérature, non seulement portugaise mais aussi internationale s'est emparé, ont leur mémoire matérielle dans les tombeaux gothiques conservés en l'abbaye cistercienne d'Alcobaça. Par le caractère exceptionnel de leur programme iconographique et de leur forme, ces monuments funéraires ont créé une rupture dans le contexte de l'art portugais du troisième quart du XIV^{ème} siècle – le Portugal étant à l'époque un pays périphérique – et ils révèlent un moment singulier de créativité.

Une formule esthétique, la mise en place des deux tombeaux dans le même espace, et l'insertion de la figure de chaque membre du couple dans le tombeau de l'autre, font de ces tombeaux un des premiers exemples d'une sépulture du type conjugal ou matrimonial érigée au Portugal.

La dichotomie Eros-Thanatos, présentée dans l'iconographie de façon systématique, cherche à utiliser la mort violente d'Inês comme rémission de ses péchés comme un moyen de légitimer et de sacraliser une union charnelle.

Cette thématique récurrente trouve son expression la plus innovatrice dans l'énorme et complexe Roue de Fortune représentée sur le chevet du tombeau du roi. De même, le thème du Jugement Dernier, choisi par le monarque pour le tombeau de sa maîtresse, met l'accent sur la réparation des injustices subies par le couple, uni pour l'éternité sous la protection divine.

Les tombeaux du roi D. Pedro I du Portugal et de D. Inês de Castro, érigés dans l'abbaye cistercienne d'Alcobaça, rappellent continuellement la mort, mais ils rappellent aussi l'amour: il ne s'agit plus d'un amour tel que celui qui fut créé et exalté maintes fois dans la littérature médiévale, mais d'un amour réel, qui a inspiré, jusqu'à notre époque, de différentes formes littéraires, au niveau national aussi bien que dans d'autres pays.

La tradition orale s'est enrichie de cette histoire véridique, qui s'est enrichie d'autres contenus symboliques, répandus, par exemple, dans l'épisode de l'exhumation et de l'intronisation du cadavre d'Inês. La poésie et le théâtre

portugais, notamment avec le grand poète épique Luis de Camoens (*Lusiades*, III 120-135), et, plus tard, la littérature ibérique, ont contribué à sa diffusion internationale. À partir du XVIII^e siècle, ce drame intéresse la littérature européenne, inspirant, entre autres, Carla Maria von Weber, celui-ci ayant composé un opéra romantique, ainsi que des écrivains comme Voltaire, Victor Hugo, Henri de Montherlant et Ezra Pound.

À la fin du XVIII^e siècle, ce thème d'Amour et Mort, qui correspond parfaitement au climat créé par le romantisme, devient aussi l'objet de curiosité et d'intérêt de la part de quelques écrivains voyageurs étrangers, qui, en visitant l'abbaye cistercienne d'Alcobaça, sont agréablement surpris par la qualité plastique des tombeaux de Pedro et Inês. C'est vraiment à partir de cette époque que l'on commence à s'intéresser à la source matérielle de ce drame, jusque-là oublié, et qui, par sa complexité, permet toujours une grande diversité de lectures.¹

C'est D. Pedro qui a pris la décision de faire bâtir les tombeaux, quelques années après la mort d'Inês, quand il était déjà roi. Le choix du type de sarcophages, de l'iconographie et du lieu de l'ensevelissement, doit être compris comme un acte délibéré de réhabilitation de l'image de sa maîtresse, considérée, dans ce cas, non pas seulement en tant que reine, au même niveau du monarque, mais aussi liée à son amant par le sacrement du mariage, ceci effaçant la connotation du péché associée à l'histoire de leur amour.

En effet, D. Inês était une dame de la noblesse de Galice, arrivée au Portugal au milieu de l'entourage de D. Constança, une princesse de Castille et la femme légitime de D. Pedro. Le roi est tombé fou amoureux d'Inês de Castro, qui était sa cousine et la marraine de l'un des fils du couple royal, ce qui, selon le droit canonique de l'époque, empêchait toute union légitime entre les deux compères. Ces amours adultères, qui s'étaient scandaleusement déroulés dans la cour portugaise, ont amené le roi D. Afonso IV, le père de D. Pedro, à interdire D. Inês de rester au Portugal, lui ordonnant de retourner chez sa famille. Mais les deux amoureux, malgré leur éloignement, maintenaient toujours leur passion vivante, et ils se sont retrouvés après la mort de la femme légitime de D. Pedro, en 1348-1349.

Le prince, libéré de la contrainte du mariage, a fait venir Inês et l'a installée dans un palais royal à Coimbra, ce qui augmenta la rage du roi et le mécontentement général. De plus, Inês a donné à D. Pedro quatre enfants, ce qui menaçait la

¹ Sur les tombeaux, voir: C. A. Ferreira de Almeida, "A Roda da Fortuna/Roda da Vida do Túmulo de D. Pedro, em Alcobaça", in: *Revista da Faculdade de Letras-História*, II Série, vol. VIII (1991), pp. 255-263; António José Saraiva, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*, Lisbonne, 1993, pp. 47-55; Francisco Pato de Macedo e Maria José Goulão, "Os Túmulos de D. Pedro e D. Inês", in: Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. I, Lisbonne, 1995, pp. 446-455.

succession légitime de la couronne portugaise. Le roi redoutait la famille d'Ines de Castro, très puissante au Portugal et en Castille, qui pourrait conspirer contre l'héritier de la couronne, le prince D. Fernando, en mettant à sa place l'un des enfants de la maîtresse de D. Pedro.

D. Afonso IV, aidé de ses conseillers, a décidé de faire assassiner D. Ines, en profitant de l'absence temporaire de son fils. Cet événement tragique a profondément perturbé D. Pedro, et il a plongé le pays dans une guerre civile. Après la mort de D. Afonso IV, D. Pedro, devenu roi, a décidé de se venger, et il a mis à mort deux des bourreaux de sa femme.

Ces faits, décrits par plusieurs chroniqueurs et repris par l'historiographie jusqu'à nos jours, s'avèrent être d'une grande complexité; les motivations de cette tragédie, où l'amour et la mort se succèdent sans répit, on doit aller les chercher dans le cadre de l'intrigue seigneuriale, dont Ines fut la victime involontaire.

C'est, sans doute, dans le contexte de la stratégie de réhabilitation de la mémoire d'Ines de Castro que l'on doit considérer l'étrange proclamation publique du roi, faite en 1360, devant la cour, en rendant connue l'histoire de son mariage secret avec sa maîtresse, réalisée quelques années auparavant.

À la même date, le tombeau d'Ines fut achevé, et ses dépouilles ont été solennellement transférées du monastère des Clarisses de Coimbra à Alcobaça, comme s'il s'agissait de l'enterrement d'une vraie reine. En 1367, le roi meurt et il va finalement occuper, pour toute l'éternité, une place à côté de son amante, dans le tombeau qu'il avait aussi fait construire.

Ces tombeaux peuvent être considérés comme une sépulture du type conjugal ou matrimonial, parce qu'ils sont mis en place dans le même espace, présentent un formulaire esthétique commun et la figuration de chaque élément du couple dans le tombeau de l'autre. Cette conception unitaire se révèle aussi par le souci d'ordonner les deux sarcophages, l'un à côté de l'autre, à l'intérieur de l'un des plus importants monastères du pays à l'époque, et qui abritait dans son narthex les sépulcres de quelques rois et de leur famille. D. Pedro n'hésite cependant pas à faire audacieusement installer les sarcophages en pleine église, tout près du maître-autel, dans le transept. Ouvrages plastiques d'exception dans un pays "périphérique", ces tombeaux n'ont pas de pareil au Portugal. Si bien qu'il soit possible de déceler des similitudes avec la sculpture produite en France et dans le Levant ibérique², il ne s'agit pas d'une œuvre d'importation, puisqu'ils ont été taillés dans le calcaire doux typique de la région

² Il faut remarquer qu'il s'agit surtout de portails sculptés, la plupart des œuvres du XIII^{ème} siècle, donc très reculées. Cependant, on trouve des correspondances avec la Puerta Preciosa du cloître de la cathédrale de Pamplona, en Espagne, de la première moitié du XIV^{ème} siècle.

de Coimbra. Le programme iconographique, d'une grande originalité, renvoie systématiquement à la dichotomie Eros et Thanatos, en cherchant à utiliser la mort violente d'Ines comme rémission de ses péchés et comme une façon de légitimer et de sacraliser une union charnelle. Le thème du Jugement Dernier, probablement choisi par le monarque lui-même pour le sarcophagi de sa maîtresse, met l'accent sur la réparation des injustices subies par le couple, uni pour l'éternité sous la protection divine. Cette thématique, récurrente, a son expression la plus innovatrice dans l'énorme et complexe Roue de Fortune représentée sur le chevet du tombeau du roi, les moments du bonheur conjugal s'opposent antithèse à la tragédie des amours contrariés et de l'assassinat d'Ines, suivant une conception du temps cyclique qui exprime, dans un monde plein d'insécurité, le pouvoir de la justice divine.

Le thème du Jugement Dernier, maintes fois représenté, soit par les reliefs des tympans soit la peinture, mais dont on ne connaît aucun exemple dans les tombeaux médiévaux, decore les pieds du sarcophage d'Ines. Ici, le sculpteur reprend l'espace semi-circulaire à la façon d'un tympan pour y inscrire la figure du Christ, qui occupe l'axe central, entouré de la Vierge agenouillée, dès Apôtres et dès anges. Ce Christ est à la fois judeux, celui qui condamne, qui porte l'épée de la justice, rex, le roi intronisé et couronné, et le Christ évangélique, dont les souffrances sont symbolisées par les instruments de la Passion, portés par dès anges.

Dans la composition du partage de bons et des méchants, l'artiste fuit le schématisme rigide des registres horizontaux, privilégiant le plan incliné, pour renforcer l'idée de l'ascension et de la chute. Au-dessous du Christ, dans la route du Bien et du Mal, sont disposés les élus en cortège ascendant, entrant sous un portique couvert d'une coupole "striée", qui représente l'entrée au Paradis. Les êtres damnés, poussés par un diable aux fesses présentant la forme de visages humains, une allusion à la primauté des plus bas instincts sur la raison³, se profilent en sens descendant, pour se précipiter dans l'énorme gueule ouverte du Léviathan. La peur profonde d'être mangé par un animal, qui se trouve dans plusieurs récits visionnaires médiévaux, trouve sa représentation plastique dans l'Enfer figure par une bouche monstrueuse qui devore les âmes torturées.⁴

Au-dessus des mâchoires du monstre, le corps d'un damné rôtit dans les flammes infernales, empalé dans une broche tournée par une figure démoniaque.⁵

³ On voit plusieurs de ces figures de démons au Jugement Dernier dans le tympan de la cathédrale de Bourges (Voir: Emile Mâle, *L'Art Religieux du XIIIème Siècle en France*, Paris, 1902, p. 422).

⁴ Voir: Joyce E. Salisbury, *The Beast Within-Animals in the Middle Ages*, New York, 1994, pp. 72-73.

⁵ On peut voir une figure très semblable au tympan du Portail des Libraires de la cathédrale de Rouen.

Le Seul vice auquel on fait allusion, à travers la bourse pleine d'argent suspendue au cou de cette figure du damné, est celui de l'avarice.⁶

Cette représentation de l'Enfer reprend un épisode de la Vision de Saint Paul, décrivant des hommes enchaînés, qui tendaient en vain leurs mains vers les fruits d'un arbre et vers l'eau d'une source.⁷ En effet, on voit ici une version simplifiée du même sujet: derrière les damnés qui descendent vers la gueule du Léviathan, on aperçoit seulement les branches de l'arbre, prive de ses fruits.

Dans la partie inférieure de la composition, les morts s'élèvent des sépulcres, tout nus, mais identifiés dans leur hiérarchie sociale par leurs couvre-chefs, de façon à montrer que tous, des plus riches aux plus humbles, sont égaux au jugement de Dieu. La gestualité des corps fait tout de suite la différence entre les bons, qui ont des gestes d'acceptation, et les mauvais, qui révèlent leur désespoir, en s'arrachant les cheveux.⁸

Dans le coin supérieur, à gauche du Christ, le couple des amants couronnés et en prière apparaît sur une fenêtre jumelée, intégrée dans l'ensemble architectonique qui représente le Paradis, sous la forme de la Jérusalem Céleste. Cet encadrement architectonique, une vraie ville sur arcs, surgit fréquemment dans les plus diverses manifestations de l'art au Moyen Age.⁹ L'image du couple dans l'espace célestial, mais cependant comme s'il était en marge, renforce l'idée du caractère réparateur de la justice divine et la sacralisation d'un amour condamné par les hommes.¹⁰

La mort du Christ en croix, le symbole par excellence du Christianisme, occupe la totalité du chevet du tombeau d'Ines, et a une qualité plastique remarquable, surtout les figures pleines de douleur des Saintes Femmes et le corps évanoui de la Vierge.

⁶ L'avarice est aussi le Seul péché représenté dans plusieurs tympans, comme par exemple au Portail des Libraires de la cathédrale de Rouen et au fragment du tympan de l'abbaye de Saint Yved de Braine (1205-1215), conservé au Musée de Soissons.

⁷ Cet épisode est représenté, entre autres supplices des damnés, dans le Psautier de Gloucester, c. 1200, Munich, CLM. 835, et repris par le Psautier Londonien, c. 1220, Trinity College, Cambridge, B. 11.4 (Baltrusaitis, *Réveils et Prodiges – Les Métamorphoses du Gothique*, Paris, 1988, pp. 130-131 et 281-283; voir aussi Emile Mâle, *L'Art Religieux de la Fin du Moyen Age en France*, Paris, 1931, pp. 461-475).

⁸ Voir, à ce propos, François Garnier, *Le Langage de l'Image au Moyen Age – Signification et Symbolique*, Paris, 1982, II. 105.

⁹ Voir Baltrusaitis, *op. Cit.* (note 7), pp. 9-36.

¹⁰ On pourrait presque dire que, s'il s'agissait d'une enluminure, l'artiste aurait mis le couple en marge, comme il est le cas d'une enluminure de pleine page sur les plaisirs dangereux de l'avis mondaine, dans le Bréviaire d'Amour du Maître Ermengol, du XIII^e siècle (Madrid, Bibliothèque de l'Escorial), où on voit aussi, en marge, un couple couronné sur une fenêtre jumelée, couverte par une coupole striée.

Sur les flancs, un ensemble de scènes hagiographiques centrées sur l'avie et la mort du Christ, un drame sacré, où la raison du gestus a sa contraposition en haut, dans les petites figures profanes qui, mises en marge, dialoguent entre elles ou bien jouent des instruments musicaux.

Dans le rebord inférieur du couvercle, les écussons du Portugal alternent avec ceux des Castros, mettant l'accent sur l'union de droit des deux amants.

Le gisant d'Ines la présente aussi comme reine, avec des habits somptueux, la tête couronnée protégée par un baldaquin de composition architectonique, dont la couple "striée" reprend la solution utilisée pour représenter l'entrée au Paradis, dans le Jugement Dernier. Cet élément constructif a ici une connotation sacrée évidente, soulignant le caractère royal et sacralisé de l'image d'Ines.

En échappant aux solutions les plus usuelles, le sarcophage est supporté par six figures, aux corps de quadrupède et aux visages humains, que la légende a divulgué comme les portraits individualisés des assassins d'Ines, qui porteraient ainsi le poids de leur crime pour l'éternité.

Néanmoins, ces sphinx, les gardiens des tombeaux depuis l'Antiquité, évoquent l'idée d'énigme, et c'est justement leur valeur allegorique ou symbolique qu'on doit souligner. L'une de ces figures représente une femme portant un signe dans ses Brás. Le placement de ces figures en marge, comme support du sarcophage d'Ines, nous permet de les interpréter comme des allégories de valeur négative. Il peut s'agir d'une parodie perverse de la Vierge à l'Enfant¹¹, ou bien du symbole de la luxure ou de l'idolatrie, représentée maintes fois comme une femme avec un petit singe dans ses bras.¹² En effet, la passion sexuelle était souvent associée à la luxure, et celle-ci commettre, puisque tous les autres en étaient la conséquence.¹³ Les "singes lascifs", tant redoutés par Saint Bernard, surgissent ici, à l'intérieur d'une église cistercienne, comme un signe qui dissimule toujours quelque chose d'autre¹⁴, un exemple de caractère moralisateur.

¹¹ Une parodie de la Virgo lactans, une nonne qui donne son sein à un singe, est représentée au Roman de Lancelot de la John Rylands Library, Manchester. Voir à ce sujet, Michael Camille, *Image on the Edge – the Margins of Medieval Art*, Londres, 1992, p. 30 et *Idem*, *The Gothic Idol – Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge, 1989, p. 15.

¹² Voir: *Idem*, *ibidem*.

¹³ Mario Pilosu, *A Mulher, a Luxúria e a Igreja na Idade Média* (trad. Port.), Lisbonne, 1995, p. 175.

¹⁴ Voir: Michael Camille, *Image on the Edge – the Margins of Medieval Art*, Londres, 1992, pp. 13 et 30.

L'association entre le vice sexuel et l'adoration des faux idoles, parfois représentées comme des singes¹⁵, peut être sous-entendue dans le choix des scènes de l'avie de Saint Barthélémy, qui décorent les deux flancs du sarcophage du roi, et où le saint présente le démon enchaîné, sous la forme d'un être simiesque. On peut ajouter que les circonstances de la naissance et de l'enlèvement de Saint Barthélémy font de lui le patron des enfants épileptiques ou bégayeurs, comme l'en fut lui-même, et pour cette raison il l'a choisi comme saint protecteur.¹⁶

En opposition avec la mort subite et violente d'Ines, représentée dans le chevet du tombeau du roi, on voit, dans les pieds, deux scènes de la Bonne Mort du roi, correspondant à la mort idéale au Moyen Age: le grand rituel de la mort comme une espèce de spectacle, mis en scène en deux actes, avec les principaux intervenants au chevet du mourant.

Le rôle si important joué par les micro-architectures dans le cadre de la conception plastique des deux tombeaux, se voit pleinement mis en œuvre dans la Roue de Fortune, représentée sous forme de rosace et comprenant la narration de l'avie des deux amants.¹⁷ Dans cette grande rosace, on peut apercevoir un double contenu symbolique, celui de la rose et celui de la roue.

La rose est un symbole de résurrection et d'immortalité; elle symbolise ici l'amour pur, l'amour paradisiaque, qui est capable de vaincre la mort, comme la rose vers laquelle Béatrice attira Dante, arrivé au dernier cercle du Paradis.¹⁸

La roue, par sa mobilité, exprime le mouvement, le transitoire, l'instable, typique du terrestre, par opposition à l'absence de mouvement qui caractérise le divin.¹⁹ De la même façon, on peut voir dans la Roue de Fortune la tentation du péché et le vice, signification renforcée par la figuration en marge des corps nus et honteux d'Adam et Eve. Comme le couple biblique, Pedro et Ines ont subi les effets de la précarité des biens terrestres, bien exprimée dans la Roue de Fortune.

¹⁵ Voir: *Idem, The Gothic Idol...*, (voir: note 11) pp. 14, 15 et 300.

¹⁶ C. A. Ferreira de Almeida, *op. cit.* (note 1), pp. 258-259.

¹⁷ Il y a d'autres exemples plastiques de roues de fortune dans les rosaces des cathédrales d'Amiens et Biele, et à S. Etienne de Beauvais, mais on n'a trouvé aucune sur des tombeaux. Voir, à ce sujet, Santiago Lopez, *Iconografía Medieval*, Donostia, 1988, p. 260.

¹⁸ "Nel giallo de la rosa sempiterna che si digrada e dilata e redole odor di lode al sol che sempre verna, qual é colui che tace e dicer vole, mi trace Beatrice..." (Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Paradiso, XXX 124-128).

¹⁹ Jean-Claude Schmitt, *La Raison des Gestes dans l'Occident Médiéval*, Paris, 1990, p. 29.

Les scènes évoquées s'organisent en deux cercles concentriques, unis par un rapport symbolique et thématique. Le cercle extérieur, le plus riche et détaillé, développe de façon plus élargie la thématique du premier cercle, suivant un modèle de particularisation caractéristique de la pensée scholastique. Ainsi, on peut voir une relation symbolique très nette entre le nombre d'édicules de chacun des cercles: l'intérieur contient six pétales, tandis que l'extérieur en a douze. Cette logique structurale, qui implique une articulation systématique du général au particulier, se trouve aussi dans l'organisation narrative: dans le cercle central, on n'a représenté que les deux protagonistes du drame, tandis que le cercle extérieur ouvre la narration à d'autres personnages, aussi significatifs que les deux premiers.

Toutefois, pour comprendre les scènes en profondeur, il faut qu'on ait recours à d'autres formes de rationalité. Les allégories, les mythes, les aspects de l'avie profane et courtoise, doivent être considérés, aussi bien que la théologie, qui domine la pensée médiévale. En effet, la littérature théologique ou morale est à l'origine de la création d'images symboliques comme celles des Béatitudes et Malédictiones, qui permettent la classification visuelle des vices et des vertus.²⁰ Cette opposition est visible dans les épisodes de la Roue de Fortune, où, dans la phase ascendante, on voit les gestes bons, mesures, pendant que dans la phase descendante domine une gestualité vicieuse et excessive – arracher les cheveux, poignarder, égorger, qui révèlent l'orgueil, la colère, l'effroyable, la persécution, etc.

En partant de la structure radiale intérieure, et de gauche à droite, suivant la progression des scènes du bonheur à celles de l'adversité, l'on perçoit la première édicule qui représente D. Ines assise à gauche de D. Pedro, ce qui mène à supposer qu'ils n'étaient pas encore mariés. Dans la scène suivante, les positions des deux protagonistes s'inversent, très probablement parce qu'ils se sont déjà mariés, comme D. Pedro l'a voulu faire croire.

Dans la troisième scène, qui signifie l'apogée de la phase ascendante, le couple apparaît suivant la figuration traditionnelle des monarques intronisés; l'un porte une grande épée et l'autre a les jambes croisées, en signe de noblesse. Les deux édicules suivantes représentent les conséquences négatives de l'intrigue sur l'avie des deux amants. On peut y voir Ines et D. Pedro, qui, par leurs gestes, font allusion à la tragédie qui s'abattra sur le couple. Dans la sixième case, D. Pedro, prostre au sol, porte les mains à la tête, pleurant la mort d'Ines, dont le cadavre est tombé par terre à son côté. Une figure hybride, moitié femme, moitié monstre, la dame Fortune, se dresse vers le centre de la roue, qu'elle a le pouvoir de faire tourner. La lecture de ce cercle, comme celle du cercle extérieur, doit aussi se faire à travers la correspondance des scènes du

²⁰ *Idem, op. cit.*, p. 154.

même axe: aux moments de bonheur s'opposent toujours des épisodes de malheur.

L'ensemble du côté gauche ascendant du cercle extérieur représente des scènes de l'avie conjugale de D. Pedro et D. Ines, où se manifeste le bonheur domestique du couple, entouré de ses enfants.

L'une des scènes de cet ensemble constitue certainement une allusion à la passion aveugle de D. Pedro, qui, selon son père, lui a fait oublier ses devoirs et tomber dans le ridicule: on y voit D. Pedro accroupi par terre et Ines appuyée sur son dos, dans une position dominatrice. Cette figuration satyrique rappelle l'histoire des amours de Campaspe et Alexandre, réprouvées par Aristote, un thème de la tradition classique repris par les artistes médiévaux.²¹ La femme à cheval sur son mari se trouve également dans l'imaginaire populaire portugais, liée aux proverbes et aux contes de la tradition orale, ce qui montre que la plastique des tombeaux a été aussi contaminée par l'aculture populaire et le folklore.²²

Du côté droit descendant, et tout de suite après l'image du monarque intronisé, qui domine la composition, plusieurs épisodes pleins de dramatisme se succèdent, racontant le malheur d'Ines et culminant dans sa mise à mort. La dernière scène de cette série est la représentation du roi mort, étendu sur son tombeau, et accompagné d'une inscription où l'on peut lire: "Ici j'attends la fin du monde". Cette phrase symbolise la foi du monarque dans la justice divine et renvoie au Jugement Dernier du sarcophage d'Ines, où le couple se montre uni pour l'éternité. L'image du roi mort se situe à l'opposé de celle du roi couronné, dans le même axe vertical, suivant le schéma caractéristique des Roues de Fortune.

La matérialisation symbolique d'une passion déterminé du choix d'un programme iconographique exceptionnel, font de ces oeuvres un excellent exemple d'une conception de l'art au service de la réhabilitation de la mémoire, et de la façon dont l'objet artistique lui-même a apporté de nouveaux contenus symboliques à ce thème majeur de l'aculture occidentale.

²¹ Cette histoire, racontée par Jacques de Vitry, a eu beaucoup de succès et a été représentée à Auxerre et à Saint Pierre de Caen (Voir: Santiago Sebastian Lopez, *Iconografía medieval*, Donostia, 1988, pp. 95-98).

²² On a ici l'équivalent plastique d'un proverbe portugais, "mieux vaut un âne qui me mène qu'un cheval qui me renverse". Voir: Paulo Pereira, "Gil Vicente e a Contaminação das Artes...", in *Temas Vicentinos – Actas do Coloquio em Torno da Obra de Gil Vicente*, Lisbonne, 1992, p. 122.

